Conversación entre Jesús Arpal Moya y Maite Garbayo Maeztu

El campo comprimido. Debates sobre performance en la calle.

*

JESÚS ARPAL MOYA: Entramos a esta conversación que, básicamente, es un diálogo entre dos contextos, dos momentos: artistas diferentes; el motivo en común, la irrupción de los cuerpos en la calle. O en el espacio público, que es una de las cosas que tenemos que debatir, si existe un espacio público. Ya que estas ideas vinieron después de la lectura de tu libro en La caníbal te pensamos como la madrina del proyecto. Por eso, muchas gracias por el trabajazo de tu investigación que ha hecho posible que sigamos tu hilo.

Me gustaría que la guía fueran algunas paradas en momentos de tu libro *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*, en algunas preguntas que te haces, en algunas cosas que señalas. Lo nuestro, más que una investigación propiamente dicha debido a la escala y medios, sería un intento de activación de la tuya para permitir que otras puedan continuarla; como un nexo entre tu investigación y otras futuras.

Vamos si quieres a algunas de las cuestiones, digamos, más metodológicas que te planteas al principio, que nos interesan mucho porque también compartimos intereses por la investigación feminista y las políticas feministas del conocimiento. Sobre ello preguntas, o te preguntas, en el inicio del libro, y sería buena ver cómo lo respondes no sólo en ese texto, sino a posteriori, pues ya han pasado años y lo puedes matizar y nosotras entender qué camino ha seguido tu pensamiento.

MAITE GARBAYO MAEZTU: Esto me pasa con el libro, que lo veo como pasado. Y al revisar veo que he continuado trabajando muchas cuestiones que en el libro son incipientes.

J: En la página 27, por ejemplo, preguntas: "¿Cómo se materializan los cuerpos a través de la performance y la performatividad? ¿Qué cuestiones convoca y problematiza su presencia?"

M: Cuando leo esta pregunta ahora, creo que no hay una respuesta única ni unívoca, sino contextual. Y también otra que se da cuando hemos podido reflexionar sobre unas prácticas específicas. Trataré en primer lugar de contestarla más en lo general, y luego de forma más particular.

En general, me hace pensar en Judith Butler porque es la primera que lleva lo performativo al cuerpo, que aplica la teoría performativa a los actos corporales, perspectiva corporal que estaba totalmente ausente en Austin o en Derrida. Lo que hace ella es como "meter cuerpo" aquí. Lo que nos está diciendo es que el cuerpo y, con él, la identidad que constituye al sujeto, se construye a través de la repetición de normas corporales que terminan produciendo una materialidad. Esto es lo obvio, que los actos corporales generan identidad, producen y materializan cuerpo. Con lo que los enunciados de sexo/género no tienen solamente un estatuto descriptivo, sino también un estatuto performativo.

Ya pasando más al tema de la performance, lo que se materializa en la inmediatez de una performance puede convocar afectos, desafectos, pero es algo previo al sentido analítico que le otorgamos después, como he hecho yo en el libro. Para esto podría citar por ejemplo a Erika Fischer-Lichte cuando habla de que la performance, la acción, al ser concebidas como acontecimiento, rompen con la noción tradicional de representación para instaurar la posibilidad de una presentación, lo que implica que algo inédito aparece, que se funda un momento presente que puede ser, como dice ella, constitutivo de realidad, sin estar sujeto a un referente anterior. Lo enmarca dentro de la ruptura de las oposiciones dicotómicas en que se asienta la estética occidental, concretamente la oposición entre el "estatus sígnico" y el "estatus material" de una obra. La performance, como acontecimiento, materializa aquello que todavía no ha sido interpretado o significado. Y lo matérico, en este sentido, sería constitutivo de una materialidad presente en el momento. Ahí hay que analizar qué cuerpos, qué contextos. En el caso de mi libro se están materializando cuestiones que tienen que ver con la dictadura, con las normas de sexo/género de un periodo concreto, con todo lo que implica la aparición de un cuerpo femenino ante la mirada del otro...

J: Me ha interesado mucho en este "qué cuerpos" y el hecho de que en tu libro aparece mucho la clase como herramienta interpretativa. En una conversación nuestra anterior me decías: "No vi y no veo manera de introducir en aquella investigación la mirada crítica sobre la raza, en aquel contexto y aquellos parámetros". Y pienso en otra lectura compartida tuya y mía, Sara Ahmed, y me gustaría traerla como aparece en tu libro. Para quien no la conozca, en su proyecto actual tiene mucha capacidad de reintroducir el cuerpo en filosofía canónica europea como la fenomenología y, en el camino, torcer o cuirizar esa filosofía y traerla al antirracismo. Y hay este fragmento donde dices:

"La libertad de movimiento de los cuerpos masculinos depende de la contención hogareña de los cuerpos femeninos, del mismo modo en que la expansión espacial de los cuerpos heteronormados depende de la oclusión de aquellos que no lo son. Afectos como el odio, el dolor o la vergüenza pueden actuar también para limitar la movilidad corporal".

En otras partes Sara Ahmed habla también de las diferentes posibilidades de movimiento y ubicación para los cuerpos blancos y no blancos, en un espacio blanco. La expansión y movilidad de unos cuerpos y la contención y detención de otros.

Sobre qué cuerpos concretos irrumpen en el espacio público, he encontrado una antología que se llama *Strategies for Survival -Now!*, de performance y arte decolonial urgente. Hay un texto de Apinan Poshyananda que se llama, justamente, *¿Qué cuerpos, qué políticas?*, donde señala que aquello que convoca el cuerpo en público, es el espacio de debate de raza, género, clase, religión, sexo, SIDA, identidades nacionales, políticas de la sexualidad, de ahí la preocupación creciente por el cuerpo. Viene a decir también que las pugnas de diversidad cultural y de contención cultural (los intentos de mantener ciertos monocultivos, que diría V. Shiva), son amenazas para los cuerpos y la línea de batalla de estas artistas.

M: Yo recuerdo encontrar a Ahmed cuando hacía una estancia de investigación en el CIEG de la UNAM y allí la tradujeron creo que por primera vez al castellano, *La política cultural de las emociones* se hizo justo cuando yo llegué al CIEG. Y me sirvió mucho para pensar en esto, porque cuando ella habla de cómo las emociones expanden o reducen los cuerpos, esto estaba pasando a la hora de analizar estos cuerpos de mi libro. Me preguntaba: "Estoy analizando

estas acciones donde ya no hay cuerpos sino documentos, pero ¿Qué otros cuerpos están en ese momento actuando? y por eso los cuerpos de Franco, Fraga, el destape...

J: Fue fundamental cómo enmarcaste la temporalidad de tu investigación en el tardofranquismo con esa imagen de franco entubado, y nosotras hemos buscado una fotografía de 1985 de la firma de la entrada en la Unión Europea, relacionada con la posterior entrada en la OTAN y la Ley de Extranjería en 1987[1]. También me interesó cómo traes, por ejemplo, las performances feministas de interrupciones de embarazo simuladas y reales en espacios públicos y privados, junto con las piezas de las artistas, como performances que dialogan. Ya que cuestionamos la idea de si hay un espacio público o no, en el franquismo, como tú señalas, un espacio público puede ser un espacio del terror, dictatorial, del control, una distopía más que una utopía. El neoliberalismo, en su segunda fase de los años 90 implanta, apoyándose en los ciclos de gentrificación y en la construcción de una sociedad de la vigilancia (de la mano de conceptos como "la guerra contra las drogas", "la guerra contra el terrorismo"), una pacificación que conlleva más vigilancia del espacio urbano, sobrerregularización del comportamiento de las personas en la ciudad, criminalización de la protesta y de las expresiones corporales no legibles, etc. La represión franquista del cuerpo de la mujer en la calle o la plaza, nosotras la vemos en la privatización y la tendencia securitaria racista en la gestión de la calle y la plaza en el neoliberalismo.

M: En el libro yo sitúo el franquismo como precursor del neoliberalismo, claro. Tal vez sea una anacronía, respecto a los discursos del laboratorio neoliberal en Chile en los 70, pero en el desarrollismo, con los tecnócratas del Opus Dei, ya hay una consciencia del control de las tecnologías de la imagen, patente en diferentes hitos; el turismo y las políticas del ladrillo prefiguran el neoliberalismo. Preciado ha hablado abundantemente del paso de la Ley de Vagos y Maleantes a la Ley de Peligrosidad social, un salto que tiene que ver con una posmodernidad neoliberal.

J: Esta preocupación por la imagen, propia de lo neoliberal (que, como tú, creo que arranca en los años 50 en varios lugares, y no arranca en todos los sitios por igual, sino como hilos que se van extendiendo), me hace conjeturar ahora que estamos

1 Imagen consultable en: https://spain.representation.ec.europa.eu/quienes-somos/espana-en-la-ue_es

hablando de artistas con mucha preocupación por la imagen que "da" la performance. Las artistas, digamos, "conceptuales", que hacen acciones en espacios fuera de la casa y el cubo blanco, y estas otras artistas más recientes a las que se etiquetó como de perfil "artivista" (y que están llevando el cuerpo a situaciones colectivas cercanas a la manifestación), en ambos casos construyen presencias que llaman a la imagen, tal vez como reapropiación de esa imagen controlada en distintas fases del neoliberalismo.

M: Ya está en Walter Benjamin cuando dice "*si ellos han estetizado la política, politicemos la estética*". Más allá de la preocupación que yo veo en el franquismo de los 60 por el control de la imagen y los medios de comunicación de masas, el fascismo siempre había sido muy bueno controlando la imagen. Te lo digo porque la semana pasada estuve con unas compañeras en el archivo del MNCARS revisando materiales de pre-guerra/guerra/postguerra, y había unas imágenes de Falange impresionantes: Las agendas de la Sección Femenina, por ejemplo, dan una importancia a la imagen, a la construcción de la imagen...

J: Como máquina de subjetivación, entiendo.

M: Sí.

J: Si quieres podemos pasar a otros temas, o volver al hilo anterior.

M: Del hilo anterior, hay algo que me parece fundamental y que tú estabas apuntando también: depende de qué cuerpos, qué contextos, qué momentos. Recuerdo toda una teorización que apareció muy rápida sobre movimientos en las plazas con la Plaza Tahrir, la Primavera Árabe, Occupy Wall Street, en el estado español el 15M; y en ese momento me preocupaba mucho escuchar reflexiones de artistas, académicas, activistas, sobre esta cuestión, desde la idea del espacio público. Porque no tiene nada que ver lo que es el espacio público en EE. UU., lo que es en Latinoamérica, y lo que es aquí, son cosas completamente diferentes. En lo que más conozco de Latinoamérica, que es México, el espacio público estaba ocupado ya, al menos entonces, y había un uso del espacio público que en EE. UU. no existe, porque allí está mucho más privatizado. Analizar la protesta callejera de estos contextos con los mismos parámetros no sirve, no es operativo. Aquí, en Cataluña, ya es muy diferente

que en Euskal Herria. Yo no sabría interpretar la relación con la Plaza en Tahrir. Ante la pregunta por el espacio público, lo primero es tomar en cuenta que este espacio es cambiante, que no significa lo mismo en un lugar o en otro, ni en un periodo que en otro, no significa lo mismo en la dictadura que ahora.

J: A raíz de la pieza de Pijoan de la silueta que comentas en tu libro, *Herba,* pieza en que deja su silueta marcada en un muro[2], en tu libro te hace un recuerdo del Siluetazo argentino[3] y sus muchos ecos en Latinoamérica…

M: … Sí, en Argentina durante la dictadura, el Siluetazo organizado por tres artistas, Aguerreberry, Kexel y Flores, junto a las Madres (de detenidos, desaparecidos)…

J: … Pues desde esta observación participante en la que me embarco, me documento, pero dirijo mi mirada a acciones que siento cerca: en Barcelona tuvimos un Siluetazo Por Ayotzinapa, por los 43 de Ayotzinapa de México justamente, que se hizo en la Plaza del MACBA[4]. Creo recordar que era iniciativa de la Taula per Mèxic de Barcelona y por estudiantes del PEI, en muchos casos venides a cursar el máster desde Latinoamérica. Arrancó en la falda, podemos decir, del MACBA y con un permiso y un cierto apoyo pero no como actividad de la programación. El proceso era que te tumbabas sobre un cartón, una compañera trazaba tu silueta, esa silueta pasaba a ser la de uno de los 43 de Ayotzinapa (en mi caso era la de Leonel Castro Abarca, no se me olvidará), luego cada una salimos a leer la semblanza escrita por familiares de la persona, con la silueta de la que nos hacíamos cargo. El afecto que producía como participante era el de llevar esa silueta y cuidarla y saber que te enviaba a esa persona en ese momento desaparecida. La semblanza los individualizaba y los sacaba del número, las leímos y luego caminábamos con las siluetas hasta la puerta del mercado del Borne, cruzando la Vía Laietana en cadena, donde se daba una cierta irrupción. Frente a hablar de performance en espacio público en abstracto, una acción como esta conlleva unos ensamblajes complejos y concretos, en cómo cita a otros siluetazos, en qué alianzas entre personas colectivos e instituciones la hacen posible, y en cómo desde Barcelona se está respondiendo a un llamado a la solidaridad internacional desde México. Esos ensamblajes de arte,

2 Imagen consultable en: https://drac.cultura.gencat.cat/bitstream/handle/20.500.12368/485/OLGA%20L.PIJOAN-FRAGMENTS%20D%60UN%20%28PUZZLE%29.pdf

3 Imágenes consultables en: https://lobosuelto.com/el-siluetazo-su-estela-y-los-derechos-humanos-como-sismos-de-expresion-pablo-hupert/

4 Imágenes consultables en: https://chacatorex.blogspot.com/2014/11/siluetazo-contra-el-olvido-en-barcelona.html

movimientos sociales, momentáneos llegan a tejer contextos de producción y recepción urgentes. La plaza del MACBA (Plaça dels Àngels) tampoco es la plaza Carlos Marx de Barcelona, que es una rotonda de autopista.

M: Aparte del espacio y de lo que comentas de los permisos, que aquí ya está muy mediatizado, ya que estamos en un activismo mediatizado en el que todo el mundo pide sus permisos para hacer su manifestación que, bueno, estamos ahí… A mí del Siluetazo lo que más me impacta (ya lo han escrito mucho Longoni y otras), es la parte más mágica. Para las madres las siluetas eran sus hijos, los encarnaban, y cuentan anécdotas como la de una madre que le grita a un policía que quiere tomar una silueta "*¡Cuidado! ¡Ese que llevas ahí es mi hijo!*". Lo importante es cómo esas siluetas están materializando, trayendo, haciendo presentes esos cuerpos…

J: El siluetazo original argentino tiene que ver con los contextos de creación del escrache. Y cuando me acerco al escrache me encuentro toda esa teoría anglosajona de los movimientos antiglobales sobre la carnavalización de la protesta y la inventiva de las alianzas de artistas y activistas que se hace en los años 90 entre Act Up y Seattle, sobre la performance-protesta como táctica de confusión seducción, inapropiabilidad…

M: **…Que también pasa en los '70…**

J: Eso es, que hay una genealogía anterior, por ejemplo, en Latinoamérica, en los antagonismos bajo las dictaduras del Plan Cóndor, y se ha querido implantar una narrativa angloamericana de que parece que han inventado muchísimas cosas en Seattle, pero en Seattle lo que se inventa en todo caso es escuchar un poquito a un montón de gente que trae unas trayectorias de varias generaciones de lucha política y también de carnaval y también de fiesta y también de atuendo, que enriquecen mucho las formas de protesta que la izquierda hegemónica consideraba legítima.

M: Y yo creo que el feminismo de los '70 siempre propuso quiebres también a las formas de protesta, y al estar tan basado en luchas corporales, la puesta en escena del cuerpo siempre fue importante.

J: Estaba pensando yo ahora en la Revuelta de las Carolinas en Barcelona. Las Carolinas, que desde palabras del ahora serían diferentes sujetos políticos del

espectro transfemenino que frecuentaban espacios disidentes de los barrios portuarios, organizaron una procesión-manifestación que recoge Genet en el "Diario del ladrón", y se tomó como anécdota literaria pero ahora se va investigando de forma histórica como hecho probado. Ahora sí que nos hemos cargado, por cierto, nuestro marco temporal y me he ido del hilo. Volvamos.

Sobre los permisos, una de las preguntas tiene que ver con mi práctica en el equipo Jeleton. Muy al principio hicimos acciones en la calle, con protección legal en el contexto de festivales pero, podemos decir, que abriéndonos a la calle de una forma más lanzada, y en seguida ya hemos sido invitadas a hacer las performance en la galería, el museo, el cubo blanco. Pero gran parte de la inspiración para hacer performances o acciones viene de ejemplos de irrupción o disrupción de la vida cotidiana en la calle, y desde la pregunta de "Pero, ¿qué hacemos haciendo performances en galerías?", releí nuestra trayectoria y vi que no todos los cuerpos contemporáneos a nosotras estaban tan en el cubo blanco...

M: ...Pero sí hay un momento en que se institucionaliza mucho el conceptual...

J: ...Y el marco temporal donde acaba tu investigación y empieza la nuestra en el mercado internacional (sesgado desde la perspectiva Europa y Estados Unidos) se considera el tiempo de incorporación masiva de las mujeres al mercado del arte...

M: Que aquí no va a pasar hasta muy finales de los 90 y principios de los 2000, como la recuperación histórica...

J: ...Pues con eso parte de la hipótesis se iba construyendo en si quizás, a medida que unos cuerpos van accediendo a estos espacios institucionales o de mercado, museos o galerías (no los más deseables en términos de expresión, pero sí los únicos que pagan), otras se están quedando en la calle porque no tienen acceso (y no son cooptadas). Pero, sin embargo, al releer tu libro veo que desde el principio ya hay muchas acciones y performances que tienen lugar en espacios de contemplación artística.

M: Y la manera en que las están documentando, están documentando obra, ya hay esa consciencia en los 70.

J: Veo entonces que no es un paso lineal de la calle al cubo blanco, sino una ambivalencia constante. Con situaciones complejas como acciones que he visto en el

archivo del MACBA de la exposición "Acció. Una història provisional dels 90", que suceden en el exterior de una galería, que es la calle, pero tú ves en el registro que la gente que asiste está convocada y no es exactamente el cubo blanco, pero tampoco la calle.

M: Algo que sí cambió ahí es que en los 70 la gente que asistía a una performance, fuera y dentro de la galería, la gente que acudía a una performance incluso en una galería, iba a algo que era nuevo, y en las entrevistas la gente me contaba que había mucho espontáneo, que de repente salía gente, intervenía. Algo que ya no sucede, hoy la performance no es novedosa, y si vas al museo sabes qué te vas a encontrar y sabes lo que es. A nadie se le ocurre abrir la boca, y estás como en el cine o en el teatro, callada escuchando lo que hay. Y entonces el público, quizá, no estaba tan acostumbrado.

J: Había una cierta imprevisibilidad, que tal vez era el interés en la calle o en el museo. En este sentido, las formas que se han etiquetado de "protesta carnavalizada", a las que reconocemos otras genealogías, creo que sí guardan esta potencia ahora. Recuerdo por ejemplo la primera llamada de la colectiva Ira Sudaka a la "Resaca Sudaka"[5], una de las manifestaciones anticoloniales del 12 de octubre, si no me falla la memoria, el primero al que yo asistí, había una convocatoria de ofrendas. Esto confronta que el 12 de octubre en Barcelona hay una cierta tradición colonial nacionalista española de dejar ofrendas en el monumento, por ejemplo banderas de España hechas con flores. La propuesta de Ira Sudaka era ir en comitiva a hacer ofrendas al monumento, pero otro tipo de ofrendas y exvotos (códigos que, en Latinoamérica, por imposición, se conocen mucho mejor que en la España contemporánea), llenos de mensajes entre humor y rabia, como "Colón, gracias por ZARA". Las compañeras llevaban atuendos camp de distintos personajes-casta: las limpiadoras, las turistas, etc. Y ahí se produjeron muchas interacciones porque las claves de la cosa no quedaban muy claras a las transeúntes. Y parafraseando a Espectros de lo Urbano diría que el centro de la ciudad es un lugar de mucha capacidad de antagonismo popular, y eso también es lo que trata de impedir la gentrificación. En un día como el 12 de octubre, tal vez por su monumentalidad de glorias nacionales imperialistas, las calles del centro son tal

5 Imágenes consultables en: https://danidemilia.com/2014/10/26/resaca-sudaka/
Registro sonoro en: https://archive.org/details/3SaioaResakasudaka

vez menos hedonistas y más politizadas (en todo el espectro), y el turismo o la arquitectura histórica se ven menos neutras. Estas artistas anticoloniales dialogan mucho con la monumentalidad del espacio urbano (confrontándola, claro está, pero también desde la parodia), reactivando la visibilidad colonial y la lectura de lo que suceda en la calle en esa clave (explotando el aspecto de "teatro de la tragedia" de las calles y plazas del centro, diría ahora).

Ya que he evidenciado mi papel de observadora participante, me gustaría que volviéramos a la pregunta que haces en la página 30 de tu libro: "¿En qué posición se coloca el sujeto que investiga, el sujeto que cita?"

M: Me ha impactado un poco que me lo preguntaras, porque yo creo que en el libro toda esta parte tenía muy poca presencia; para mí ahí, en esta investigación, fue donde se abrió un poco esa pregunta. Quizás ahora, viéndolo ahora a posteriori, ya estaba ahí todo el rato, pero es algo sobre lo que yo he reflexionado, escrito y trabajado después.

J: Yo lo veo mucho, pero lo veo en tu mirada; es verdad que no se enuncia en una escritura en primera persona.

M: No está teorizada esa metodología. De alguna manera me vi abocada a ello porque era un tema del que había muy poca bibliografía, tuve que encontrar unas maneras. La manera fue la historia oral, empezar a investigar a las personas, y lo que ocurre ahí es que los objetos de investigación se convierten en sujetos: las artistas. Y todo eso empezó a cambiar mi percepción, la hipótesis, lo que yo pensaba que iba a ser eso. Me encontré de frente con estas personas, que hicieron que el proceso de investigación fuera incalculable. Lo cambiaron y lo llevaron de un lado a otro, me llevé muchas sorpresas, y fui realmente transformada por ese proceso de investigación, que entiendo ahora como un encuentro, como un conocer a muchas de las personas que estaban ahí.

A raíz de eso he escrito varios textos preguntándome sobre esa cuestión, pero no tomando el mismo caso de estudio del libro. Una de las primeras aproximaciones fue en una serie de películas mexicanas que analicé cuando estaba haciendo el postdoctorado en México, y trabajé sobre qué implica ba investigar estas películas, yo, como sujeta feminista que investiga. Lo primero

es que esta perspectiva toma como punto de partida una subjetivación marcada por la falta: Tú no sabes de ese tema y por eso estás investigando. Subjetivación marcada por la falta y abierta al cambio, al error, al fracaso y a la afectación constante. Quien investiga asume que no sabe y esta carencia se convierte en un topos sobre el que se van asentando después las líneas de investigación.

Hay textos, documentos, trabajos que me influyeron para esto, uno de ellos ya incluido en el libro: la *Respuesta a Sor Filotea* de Sor Juana Inés de la Cruz, donde me parece muy importante el lugar de sujeto que ella ocupa. También películas como *Paris Is Burning* y toda la crítica que hacen bell hooks y Judith Butler a cómo Jenny Livingstone se construye en el film y moldea a sus personajes desde una posición que se deja poco afectar o no se muestra a sí misma. La película de Pasolini *Comizi d'amore* también me marcó, el ver qué lugar está ocupando Pasolini frente a estos sujetos. Hoy ya se ha hablado mucho de estos modos de hacer encarnados, volver a esto sería repetirse.

Pero el modo de hacer encarnado implica anexar el cuerpo como campo de saber, incluir lo indeterminado y convertir los procesos de investigación en algo muy abierto y no apriorístico. Recuerdo que uno de los textos que escribí lo terminaba con una cita de Foucault que dice algo como:

"Escribo sobre todo para cambiarme a mí mismo y no pensar de la misma forma que pensaba antes".

Creo que eso es la parte más bonita de la investigación, que es un proceso creativo, si quieres, pero de transformación individual, sobre todo. Es escribir porque no sé todavía qué pensar del tema que atrae mi interés.

Además de esta cuestión, la cuestión de la cita es muy importante en la investigación. Aparte de las formas de cita que aparecen en el libro, la cita de la performatividad de Derrida o la cita como encuentro entre cuerpos, está la cita en el sentido más estrictamente académico, como un reconocimiento y como un deseo de estar cerca de aquellas que me precedieron, aproximarme a quienes admiro, traerlas, alinearme con ellas. Creo que Sara Ahmed también ha hablado de esto, de la cita casi como un acto afectivo, un acto de amor que te acerca...

J: ... Una orientación...

M: ... Exacto, y para mí lo más importante a raíz del libro es que me di cuenta de que hacía tiempo que estos objetos de investigación se habían convertido en sujetos; me encontré con las artistas, con sus fantasmas (porque algunas no estaban vivas), con las imágenes, con los objetos, con los documentos del archivo, con las cartas, con los e-mails. Y todo comenzó a cobrar vida, a tener un punto de vista y una posición propia, que a veces acompañaba, pero a veces hacía la contra a mis pesquisas, a lo que yo estaba pensando. Todos esos objetos, encuentros, todos estos afectos, se convierten en fundamentales para entender a estas artistas y para citarlas, traerlas aquí y releer sus obras desde el momento presente, que es lo que intentaba hacer en el libro.

Es a posteriori que me he dado cuenta de que a mí, como historiadora, me es muy difícil comprender el pasado sin relacionarme con él de una forma más cercana, íntima. No sólo entender cómo opera en el presente, sino también cómo los afectos y relaciones son transhistóricos, capaces de atravesar el tiempo, y funcionar como hilos de conexión entre personas, objetos, imágenes. Tratar de salir de mi subjetividad para habitar ese espacio que estoy intentando analizar. Esto requiere llenar las imágenes y documentos de presencias, de voces, de afectos. Saturarlas. Sentir que cobran vida, que se materializan, que cuando las toco estoy tocando a través del tiempo y ellas también de algún modo me tocan a mí. Todo esto tiene que ver también con reconocer algo de una misma que se encuentra en otro cuerpo, en otra imagen. Reconocer un parentesco.

J: Lo nuestro es algo más pequeño, pero sí que me encuentro en ese momento de intentar ubicarme yo, y ubicar unas hipótesis. Y algunas ya me las están tirando abajo los propios documentos, presuposiciones como "primero fue la (performance de) calle y luego fue (la performance de) el museo"; y encuentro que no es primero y después, que están las dos cosas mezcladas. Y la voluntad de conversar que recogí de tu metodología, decir "vamos a buscar las memorias colectivas, en construcción", con ese conocimiento valiosísimo de saber que esas interlocutoras están revisando su memoria continuamente y no sólo te van a hacer la contra a ti sino también a ellas mismas. Un conocimiento, digamos, más real en el sentido que diría Karen Barad, de una "objetividad más fuerte"; la capacidad del sujeto que no es objeto de

volverte a la casilla de salida. Quiero citar también el trabajo de mi compa Gelen Jeleton con "archivos que se resisten", que está muy bien esa resistencia manifestada, trabajar con sujetos que se pueden mover, hablando una vez más de los cuerpos y su movilidad, que no son documentos inmóviles sino seres vivos.

En el momento que me encuentro de intentar ubicarme yo también un poco, veo que parto del lugar de un sujeto marica que deriva a marica no binaria a lo largo de unos años que están atravesados por 1987 (el referéndum-trampa de la OTAN, la entrada en la UE, la Ley de Extranjería, la crisis del VIH/SIDA, el apartheid, que yo como adolescente veía de lejos), el venir a vivir a Barcelona y ver el modelo neoliberal de ciudad donde la cultura es "puesta a trabajar" (con conceptos como las fábricas de creación), el 11S - 9/11 y el régimen político que inaugura... Eso tiene mucho que ver con mi biografía y con todos los supuestos que yo traigo a la investigación. Y espero que muchos de ellos sean desafiados por los encuentros con las artistas, agentes, activistas y testigas.

Algunas de las cosas que de repente me están sirviendo, que encuentro en otras voces, pero que dicen "vale, sí, este es un poco el esquema que yo traigo", por ejemplo las encuentro en una frase de Marina Gržinić muy cortita, pero que pienso que tiene mucho que ver con eso que hablábamos del marco neoliberal que ya mucha gente dice que hay que ponerle otro nombre porque ha ido tan allá que es otra cosa. En un libro que se llama *Performative gestures, political moves* tiene un texto breve que se titula "Lo performativo y lo político en el capitalismo global" y con este título me lo miré, claro, y dice:

"El capital funciona como la evacuación de los espacios; es una producción constante de no-espacios" (y me gusta que no dice no-lugares, sino no-espacios, de manera deliberada creo, no es esa cita la que quiere hacer)

Entonces, tal vez, yo tengo una mirada nostálgica de un espacio con sentido y significativo que se está perdiendo, tengo que vigilar lo que hay ahí de idilio romantizado, pero es un poco lo que yo traigo en mi mirada. Por eso mismo, lo más interesante me parecen las políticas de hacer conocimiento juntas, y como has dicho tú, desde el cuerpo y sus carencias, que además veo como menos capacitista. Pienso que la conversación, que recojo de ti, es importante en esto, y aunque decías antes que no veías tanto el aparato de observación en tu libro, para citar otra vez a Barad, o que tal vez en textos posteriores, has hecho lo que no hacía Jenny

Livingstone de girar la cámara. Pues yo te decía "en tu mirada sí se ve", pero también en todas esas ocasiones en donde, efectivamente, tú dices "llego a reunirme con esta persona y me dice algo que no esperaba para nada"; eso sucede continuamente en el libro y creo que es importantísimo. Sobre nuestro diálogo de formas de hacer me gustaría añadir que, si en tu proceso la cita ha sido una metáfora importante, mi metáfora ahora creo que tiene algo que ver con el acompañamiento.

Dentro de esta cosa de lo autobiográfico, los momentos los he buscado de una manera completamente afectiva y así lo voy a decir. Creo que son manifestaciones artísticas reconocidas como aportaciones válidas, pero el dónde yo he puesto mi mirada ha venido marcado por el afecto. Y, por ejemplo, el primer momento donde me detengo, que tiene que ver con Act Up Barcelona y sus acciones públicas era algo que yo veía desde lejos como adolesecente, en los medios. Otro momento siguiente que tiene que ver con las luchas antiglobalización, ya lo tengo al lado; estoy ya en Barcelona, está pasando y lo estoy viendo, pero no me siento partícipe de ello. Incluso otro momento más, el de las escenas Postporno, lo tengo muy cerca, tengo relaciones con las personas, con el contexto, pero no doy el paso todavía (las Jeleton hemos sido muy lentas para significarnos políticamente). Cuando estábamos de residentes en Hangar en 2003 nuestro grupo de colegas, que pensábamos que éramos el arte contemporáneo, teníamos en la nave de al lado el movimiento postporno, y lo sabíamos porque éramos lo bastante listas para darnos cuenta de que era interesante, pero repito, pensábamos que éramos el arte contemporáneo, y luego dije: "tal vez el arte contemporáneo eran ellas, no?". Esta relación de mirar, casi acompañar, con deseo, y luego, en los siguientes momentos que he querido mirar en la investigación, todavía con el movimiento contra el Fórum; lo miro, está ahí, pero no doy el paso y, sin embargo, es justamente con un movimiento del que no soy el sujeto político, que tiene que ver con los movimientos anticoloniales, donde comienzo a acompañar esas acciones, a las artistas. Y creo que esta historia será la de un mirar, querer acercarse, no atreverse, y poco a poco irse acercando a una observación participante que es la transformación también de una misma. Conforme va avanzando el tiempo en esta pequeña historia del arte local de Barcelona, yo tengo más conocimiento directo de las acciones, las artistas, las redes, porque me voy atreviendo a acercarme más. Y entonces, este ahora querer como convocar a toda esta gente y hablar con ellas, me sugiere que mi investigar

sería acompañar estas manifestaciones, desde la escritura, desde organizar un encuentro (que también tiene que ver con la cita).

M: Es interesante que ha habido un deseo de estar allí pero también una distancia, y entonces la investigación te sitúa ahí, como acompañante, como lo que sea. Para mí esto ha sido bastante fuerte sobre todo a raíz de las últimas reflexiones que he hecho del libro y lo que te contaba de tocar los materiales, de los fantasmas de las artistas, que llega un momento determinado como que... decir "bueno, ¿por qué he hecho yo toda esta investigación?". Mi madre murió en el año 87 cuando yo tenía 7 años, y ella fue activista antifranquista y estuvo también en los inicios del movimiento feminista. Entonces, cuando yo empiezo a investigar todo esto enseguida me voy al movimiento feminista. Y, además, por casualidades de la vida, el primer archivo al que accedo es de una mujer que estaba en Vitoria en la Asamblea de Mujeres de Álava, y mi madre era navarra, no tenía ninguna relación con ese contexto. Y esta mujer acaba de morir y se queda ahí todo su archivo, y yo soy de las primeras que van y ella era la típica que lo había guardado todo; Alicia Ortín se llamaba. Y había sido alguien muy activa, para que te hagas idea, una persona que iba a Londres en los 80 a las reuniones para el tema de los abortos, de todas las que iban allí a abortar, toda esa red. Tenía las actas de cada reunión en inglés y las reuniones de aquí, lo guardaba absolutamente todo. Y entonces me entero de que ella es de Cascante, en la Ribera de Navarra, y fue amiga de mi madre en su juventud, que me lo cuenta mi padre posteriormente (yo ya sabía de alguna relación, pero no lo tenía muy claro). Pero bueno, esto es anecdótico, porque accedo a este material por Alicia, pero luego sigo, y entrevisto a un montón de activistas feministas y casi es como que empiezo a vivir yo esa época. Entonces claro, es como que estoy buscando a mi madre, toda esa investigación ha sido una forma de encontrarme con mi madre, tras un suceso como una muerte inesperada de cáncer, algo muy trágico que se trata de ocultar, retirar las fotos, hay un silencio aplastante sobre ella. Yo nunca he sabido nada sobre mi madre, y ahora soy capaz de entender que parte del motor de esta investigación fue estar cerca de mi madre. Vivir algo de ese espacio, de ese contexto que ella vivió: los setenta, el feminismo.

J: No me parece nada anecdótico, me parece que son muy importantes los motores de deseo que hacen posible que pueda una investigar, a pesar de saber que existe la cooptación. Que la academia, el sistema del arte o las industrias culturales pueden ser unas máquinas de vaciamiento de sentido brutales y, a pesar de ello, hay un deseo que permite hacerlo, en contra y tratando de evitar los posibles fracasos y cayendo en algunos, pero empujando hacia adelante. No tiene nada de anecdótico lo que te da la fuerza de investigar. Me parece un regalo que hayas compartido esto.

M: Aquí nunca lo he contado, esto es algo de lo que me he dado cuenta como hace dos años, mucho tiempo después de haber publicado el libro. Sólo lo he presentado en un congreso en Nueva York, desde este lugar, en una mesa sobre metodologías feministas.

J: Con esa distancia que te ha permitido....

M: Sí, aquí nunca me lo he permitido. Allí, en inglés, sin nadie que conociera en el público (risas), pues sí.

J: Sin saber yo esto, cuando veo cuál es ese otro archivo que pones a dialogar con el archivo de las artistas conceptuales, y lo explicitas, el de la otra investigación del movimiento de mujeres de Bizkaia, veo algo. Una cita en el doble sentido que señalas: querer citar a esas mujeres y querer citarse con ellas. Al final, hablando de performance, hablamos de presencias, de ausencias.

M: Y que tú crees que investigas sola. A ver, la investigación por mucho que ahora intentemos pensar con otras, escribir con otras, la investigación tiene un punto solitario, al final tú estás leyendo; puedes tener encuentros, pero hay algo de la investigación que es solitario. Y hay muchos momentos, por ejemplo, de escribir una tesis, que es el origen de este libro, que son solitarios. En muchos momentos me sentí sola, me quejaba de no estar con una red investigando, y ahora veo que nunca estuve sola, estaba trabajando con un legado fantasmagórico: con el fantasma de mi madre; con el fantasma de Olga Pijoan, que ha sido una artista especial y fundamental en mi investigación y que nunca conocí porque ya había muerto cuando yo empiezo a hacer esto. Para llegar a Olga yo muevo cielo y tierra, y trato de conocer a toda la gente que estuvo cerca de ella, incluso su hijo,(ella murió cuando él tenía tres años o cuatro), y

entrevisto a su hijo, a su última pareja, a parejas anteriores... Esos fantasmas han estado acompañando la investigación.

J: Gracias a tu libro yo me doy cuenta de que cuando participé en el Museo Oral de la Revolución de Preciado, Preciado citaba a Ocaña y su procesión y saeta. Y de que ya que no pude estar con Ocaña, estaba ahí buscando esas presencias en la ausencia.

M: La investigación es una búsqueda, el tema es qué buscas. Hasta el señoro clásico de la historia del arte está buscando algo, está investigando eso por algo.

J: Me gustaría traer una referencia un tanto inesperada, que para Jeleton fue una de nuestras vías un poco random de llegada a las redes feministas. Para nosotras tuvo mucha importancia el libro "Las hijas de Lilith", lo leí hace veinte años y aún lo traigo desde el recuerdo. En la pregunta investigadora hay algo, tal como lo recuerdo, donde ella desvela que esas imágenes le fascinan, y que eso es problemático para ella como feminista porque hay mucha misoginia en esas imágenes. Que a la vez le fascinan, y necesita interrogarlas e interrogarse de cómo es que le fascinan. Pues yo creo que este tipo de desvelamientos suman.

M: En el ámbito artístico, académico, se ha tratado de obviar el encuentro y la relación con la obra y con la imagen, cuando es todo lo contrario: ahí se producen encuentros que te arrebatan. Incluso diría que no tener eso en cuenta es hacer mucho mal a la Historia del Arte, excluir la sensorialidad, los afectos, la transmisión, el contacto, lo que ocurre ahí. He hablado muchas veces de esto, pero a mí me encanta una parte de la estatuaria americana de Oteiza, cuando él dice "Yo no he venido a San Agustín a medir estatuas, sino a abrazarlas para conocer a quienes las hicieron, para estar con ellas". Él utiliza esta metáfora del abrazo como un método de investigación artístico al que no le interesa lo cuantitativo, lo descriptivo, la clasificación, como ya estaban haciendo los arqueólogos.

J: Ahí hay un desvelamiento de la sensualidad de Oteiza que no ocurre todos los días. Me encanta que nos estemos saliendo del guion, porque originalmente nuestra colaboración era el encargo de un prólogo como madrina del proyecto, que cambió porque lo institucional también dialoga con la investigación y le hace cambiar de dirección a veces más o menos a gusto y eso sirvió para pensar "pues, ¿por qué no

una conversación como con las artistas?". Y creo que es un buen prólogo, hablar de qué son esos principios, motores, deseos, de los que viene el hecho de llevar a cabo la investigación. Espero que podamos continuar la conversación en unas jornadas de encuentro con las artistas, agentes y testigos que investigo y que intentaremos organizar este año, que reemplazarán a lo que iban a ser inicialmente unas meras entrevistas.

M: Ah, ¿vais a hacer unos encuentros?

J: Sí. Será un encuentro público, pero también es importante como ocasión de juntarse, porque lo que tienen en común estas artistas y agentes de las últimas cuatro décadas con las artistas que tú investigaste es que sufren una marginalización en la Historia del Arte. Un no estar siendo reconocidas, ni simbólicamente, ni económicamente. Por eso vemos importante poder organizar este encuentro, y ojalá que podamos hacerlo y que puedas estar.

Creo que hemos de respetar la capacidad de asimilación de quien nos escuche y nos lea. Hemos profundizado en algunos lugares y otros los hemos lanzado, lanzados están.

M: A mí, cuando me planteaste la conversación lo más importante me pareció poder hablar de las metodologías, dónde te sitúas, desde dónde investigar, porque es algo sobre lo que no paro de reflexionar.

J: Yo, como lectora tuya, sí que he podido entrar de otra manera en el texto y se me ha abierto la cocina de este texto (un símbolo feminista poderoso, la cocina). No sé si hay algo que me quieras contar sobre las continuaciones de esta investigación porque los libros son maravillosos, pero a la vez son un producto tan cerrado que mucha gente que te habrá leído en libro queda como detenida.

M: En un lugar en el que ya no estoy.

J: Si nos interesaba el lugar donde estabas antes, es posible que nos interese el lugar donde estás ahora.

M: He estado un par de años con tanta docencia, que apenas he investigado, pero ahora tengo dos líneas de investigación, sobre todo. Una es sobre madres (fíjate como hila con todo lo que estábamos hablando), y estoy trabajando imágenes de maternidad y carga en la Guerra Civil Española para entender la

subjetivación política de esas madres a partir de la carga. La historia de la Guerra Civil está llena de imágenes de madres. Otra línea viene de cuestiones que me venía preguntando desde el postdoctorado en México, sobre la materialidad, materializar, la materia, que luego se ha desbordado por los nuevos materialismos en EE. UU., pero que yo creo que son cosas que ya estaban en otras genealogías de pensamiento. Yo, por ejemplo, lo veo en Latinoamérica, en el arte prehispánico, en Oteiza, esa vivacidad de la materia. Y, trabajando con el alumnado, creo que me aventuro a decir que hay una vuelta a la materialidad, que su práctica está imbricada por volver a pensar lo matérico. Es muy incipiente, pero creo que hay algo potente, y nos hace pensar cómo la Historia del Arte ha dado la espalda a la materia, ha considerado la forma como desconectada de lo demás. Y cómo se ha abordado lo matérico desde una óptica jerárquica y patriarcal, centrada en el dominio de la materia.

J: Ya sólo me queda darte las gracias, porque me siento como que he asistido a un gran seminario.

M: Gracias a ti y a La caníbal.

*